

COTEXTUALIDAD Y CLAUSURA: «PUES MI PENA VEIS...»

ÁNGEL HERRERO BLANCO
(Universidad de Alicante)

0. Límites teóricos

0.1. Este trabajo se encamina a la investigación de la clausura ¹ de un poemita tradicional, a través de los complejos mecanismos lingüísticos de la producción del texto. Se supone que la clausura orienta dicha producción, y que la complejidad es, más que nada, la prueba que ella se merece: complejidad en la difícil construcción de una apariencia, cuyos excesos se someten a la ley del mayor de los excesos, el de significarla.

0.2. La clausura será entonces concebida como síntesis de procedimientos de la producción textual, concreta, microestructurante ². Más

¹ Este artículo surgió de la apasionante lectura de Ramón Trives, 1979, a cuyo autor debo, además, no pocas sugerencias y la corrección de su forma primitiva. Para una bibliografía sobre clausuras literarias, ver Bennett, 1976; desde un punto de vista exclusivamente teórico, Bullock, 1979, y Suino, 1980. Son importantes los puntos de vista expuestos en Greimas, 1970: 272-282; Greimas, 1972: 22; Greimas, 1976: 253-267; García Berrio, 1979: 145-146; Talens-Company, 1979: 35-48.

² Los procedimientos de modelización literaria han venido siendo descritos por diversas vías, deudoras generalmente de criterios distribucionales, tales como redes de equivalencia (Levin, 1979 esp.), modelos de coherencia y 'puesta en primer plano' (Leech, 1976), etc.

exactamente, como plétora de equivalencias: espacio focal de convergencia de las distintas isotopías del texto, diasemia ³, y al mismo tiempo equivalencia nuclear ⁴.

0.3. La cada vez más generalizada petición de un método integrado, tanto de las distintas metodologías lingüísticas y crítico-literarias ⁵ como de las perspectivas analíticas/sintéticas ⁶ y gelstálticas-hermenéuticas que a partir de la semiótica y de la gramática generativa han ido confluyendo en la Lingüística del Texto ⁷, inspira pero naturalmente trasciende los objetivos de este estudio. La limitación que aquí nos imponemos puede caracterizarse como la de una opción por la intensionalidad del texto; además, no tenemos en cuenta las transformaciones obligatorias de la macroestructura, sino únicamente las optativas, y de éstas especialmente las microestructurales ⁸, haciendo tan sólo provisionalmente la asignación del poema a un orden macroestructural sobre cuya dimensión métrica sí se advierte una transformación; el carácter obligatorio/optativo de la misma es, sin embargo, difícil de precisar, dada la tradicionalidad ⁹ del orden macroestructural y la inexistencia de una tipología suficientemente elaborada ¹⁰.

0.4. La operativa intensional se traduce en un estudio de la cotex-

³ Ramón Trives, 1979: 215; Molho, 1977: 29.

⁴ Hernández Vista, 1967: 209.

⁵ García Berrio, 1979: 152-153.

⁶ La tradición analítica está avalada por la hermenéutica idealista, que el estructuralismo objetivó en su día. Las hipótesis sintéticas se desarrollaron paralelamente, sobre todo en el dominio de la narratología.

⁷ Ver la inclusión de análisis y síntesis en García Berrio-Petöfi, 1978: 74 y ss.

⁸ García Berrio, 1979: 156. La limitación viene condicionada por la singularidad del texto lírico (García Berrio-Petöfi, 1978: 306-307), y los problemas teóricos que supone la especificación del macrocomponente, que exceden los planteamientos de nuestro análisis. Ver Albaladejo, 1981.

⁹ El «estilo tradicional» y la «vida en variantes» fueron relacionados, como se sabe, definitivamente por Menéndez Pidal, 1957. Sobre la especificación empírica de lo popular, Elbers, 1983.

¹⁰ García Berrio, 1978; García Berrio-Petöfi, 1978: 423: «La tipología establecida se basa en los contenidos significados del poema, no en la organización textual de tales contenidos (...). Por otra parte, el grado de desconocimiento sobre tipología sintáctico-textual (...) es aún más absoluto que el que constituía nuestro punto de partida sobre tipología semántica». Ver García Berrio, 1980. Para una tipología de 'baladas', Wurzbach, 1983.

tualidad ¹¹. Se operará, por tanto, sólo con informaciones inmanentes y/o deducibles en las estructuras desarrolladas en la producción textual, en base al sistema lingüístico; ello acarrea dos aspectos de especial interés para el proceso de análisis: en primer lugar, el estudio del conjunto más amplio posible de mecanismos de cohesión ¹², y su consideración como componente poético-lingüístico (en un orden microestructural) del texto; en segundo lugar, la aplicación obligada a la dimensión diacrónica de algunos signos, que nos llevará a plantearnos dicha diacronía al menos en dos sentidos a su vez: en un sentido objetivo, gramatical, y en otro subjetivo, estilístico, pues la composición puede incluir usos figurados en el tiempo ¹³, arcaísmos, sobre todo al ser de tipo tradicional. El primer aspecto, el estudio de los mecanismos de cohesión, nos lleva a la aplicación del principio jakobsoniano de función poética, endodeixis textual ¹⁴: conjunto de isotopías que a todos los niveles semánticos (semas, femas, signemas ¹⁵) se pueden observar en el texto; pero, además, la función sinónima ¹⁶, microestructural, obliga a enfrentar dicho conjunto como sometido a su vez a leyes de composición interna, modelizadoras de la cotextualidad en que lo poético lingüístico, por sí sólo, produciría coherencias literales, pero no literarias ¹⁷.

¹¹ Proponemos el siguiente esquema:

	cotextualidad	colingüisticidad	contextualidad
estructura:	englobada micro- dominada	englobante	macro- dominante
producción:	sentido	metaforización	Re extensión (información)
función:	sinónima	autónoma	autónoma

¹² Rastier, 1972; Coquet, 1972; Halliday-Hasan, 1976; Ramón Trives, 1979: 191-197 y 216-231.

¹³ Riffaterre, 1959: 165 y ss.; Levin, 1979 esp.: 85; Segre, 1976, esp.

¹⁴ Jakobson, 1973: 485-504 (además, naturalmente, de su famosa contribución al congreso de Indiana, de 1958). Muy sugestivas son sus aclaraciones en Jakobson, 1980, 1981, esp.: 115-129. En cuanto a la ascendencia peirceana de su poética, y como desarrollo imprescindible, Shapiro, 1980.

¹⁵ Peirce, 1974 esp.: 66- 67; Ramón Trives, 1979: 115.

¹⁶ Tinianov, 1973 esp.: 117-139.

¹⁷ Lázaro, 1976; Lázaro, 1978: 139-145.

0.5. Estas leyes últimas de la operatividad literaria están aún sin especificar y, en general, se sienten impuestas por la macroestructura¹⁸. En otras palabras, representan ese límite de la intensionalidad textual a través del cual el texto puede contemplarse como sometido y abierto a la extensión recreadora¹⁹. Sin embargo, tal como apuntábamos en 0.1., el conjunto de equivalencias textuales no es estático, sino teleológicamente orientado por una convergencia significativa, producción de una clausura que al tiempo que da término al decurso textual, consagra la función autónoma del ultrasigno literario²⁰. Teóricamente, este ultrasigno concebido por lo general topológicamente, puede ser caracterizado como archisigno, pues, como trataremos de ver, en la clausura se escriben los signos archisémicos, archifémicos y archisignémicos de los paradigmas proyectados en la generación textual²¹. Las distintas equivalencias encuentran allí su propio signo; o, dicho de otro modo, la clausura es el espacio de dicho encuentro, espacio significativo en el poema. El cierre es, por lo tanto, esencialmente simbólico, y se escribe desde los protosignos desencadenadores textuales del poema. El proceso, sin embargo, no es tautológico, precisamente por la vocación macroestructural, extensional, de lo poético²². Esta vocación puede observarse teóricamente desde varios puntos de vista: como subterfugio hipostático, como legisigno-*déloma*, como tachadura²³. En última instancia, sólo podría ser evaluada en el marco de una tipología macroestructural en la que, además, se contemplara un vector cronológico que fuera situando las aportaciones precedentes²⁴. En el caso de nuestro texto, dicho marco nos es aún desconocido.

¹⁸ Rees, 1983: 285-290.

¹⁹ Sobre la dinamización extensional/intensional de la lengua de base por la poesía, Lotman, 1977: 208-210.

²⁰ Ramón Trives, 1979: 138-139. Sobre el 'signo autotético', Shapiro, 1982.

²¹ Para los conceptos «archi...», Trubetzkoy, esp. 1973: 70; Pottier, 1974: 62.

²² Sobre la no tautología de la endodeixis poética, Greimas, 1970: 11; Levin, 1979 esp.: 44; Levin, 1978: 304; Ricoeur, 1981, esp.: 57-58 (sobre la explicación teleológica).

²³ Peirce, 1974, esp.: 67: «*Déloma* (...) es un Signo que tiene la Forma de tender a actuar sobre el intérprete a través de su propio autocontrol»; *id.*, 108; Derrida, 1971, esp.: 32: «la tachadura (...) no es un signo simplemente negativo (...) se destruye ofreciéndose como la idea misma de signo». En general, sobre la reflexividad del lenguaje, Recanati, 1979: 18-24.

²⁴ En el caso del corpus tradicional, la historiografía se ha venido basando en comparaciones textuales concretas, por ejemplo Ferre da Ponte, 1983.

1. Linealidad fijada y matriz convencional

1.0.

*Pues mi pena veis
miratme sin saña,
o no me miréis.*

*A mí que soy vuestro
contino amador,
penado d'amor
más que no demuestro,
quiero qu'os mostrés
alegre sin saña,
o no me mirés.*

(Comp. nº 9 de la *Antología de la Poesía Española —lirica de tipo tradicional—*, de D. Alonso y J.M. Blecua. Gredos, 1956, p. 10.)

1.1. Aceptando esta versión del poema como su forma de linealidad fijada, debemos ante todo especificar en qué consiste dicha forma, tanto como proyección de representaciones semánticas en tópicos de discurso, como —en cuanto a su intensionalidad y peculiaridad artísticas— conjunto de transformaciones obligatorias a partir de las reglas de formación macrotextual, y de transformaciones optativas de la macroestructura y de la microestructura, o cotextualidad propiamente dicha. La representación semántica, las transformaciones obligatorias y las optativas, corresponden a las tres grandes operaciones retóricas, *Inventio*, *Dispositio*, *Elocutio*²⁵, componentes del acto de expresión que constituye el texto. Aún limitándonos al dominio microestructural en este análisis, la misma linealidad textual que promueve nuestra lectura nos impone esa evaluación general de lo que aceptamos, o reconocemos, o esperamos, como textualidad literaria: efectivamente, las representaciones semánticas y la macroestructura están en la base de la literariedad del texto, tal y como denuncia la más primaria posición de lectores.

²⁵ García Berrio, 1979: 155-156; García Berrio-Albaladejo, 1983.

1.1.1. Aunque no es éste el lugar donde cabe tratar el problema de la evaluación de las expectativas y reconocimientos promovidos por el hecho (o la lectura) poético(a)²⁶, parece, en efecto, incuestionablemente oportuno señalar que en el texto dado se percibe la proyección de un tópico, de una representación semántica muy utilizada poéticamente, cual es el de 'los efectos de la mirada de amor', efectos dolorosos a tenor del estado y la solicitud desesperada del amante. La negatividad de tales efectos configura un motivo, representación semántica textualizada, de orden distinto: 'la crueldad con el débil' y, muy cercano a él otro más, también de abundante serie literaria, 'el secreto de amores', que convierte en culpable a quien lo declara. Más allá de la sanción comparativa de otras textualizaciones de estos mismos temas, siempre conveniente, bástenos aquí su mero reconocimiento como aval de las expectativas de lectura, pues, efectivamente, la combinación de todos ellos otorga al texto una suerte de calificación semántica sui generis, redoblada por su actorización en un cantor-amante masculino, frente a la abrumadora actorización femenina de la lírica tradicional²⁷. Por otra parte, junto a las representaciones semánticas señaladas, y cruzándose con ellas, hay otras convenciones de carácter rítmico-fónico-sintáctico que, al actuar en el texto, lo sitúan en un marco específico: las resumo indicando que nos remiten a una composición lírica medieval de tipo villancico. El sentido interseccional de unas convenciones y otras (que afectan a la pragmática como a la semántica y sintáctica de la producción textual), nos lleva a la especificación inicial del texto como *villancico de amores*, linealidad característica tanto formal como históricamente²⁸.

1.1.2. La configuración rítmico-sintáctica del poemita presenta, a su vez, ciertos rasgos específicos frente a la disposición que fue más común: especialmente la redondilla de la mudanza, frente al trístico típico, que, además, no está sometida a la organización usual en casos similares, donde cada dístico puede formar una mudanza independiente sintáctica y semánticamente, sino que forma aquí una unidad estrófica en relación sintáctica con cabeza y estribillo, especialmente con la vuelta o represa²⁹. La unificación discursiva, así como el uso

²⁶ Dijk, 1976; Levin, 1976.

²⁷ Frenk Alatorre, 1971: 55-63.

²⁸ Fernández Montesinos, 1970: 109-139; Navarro Tomás, 1966: 150-154 y 216-218; Baher, 1970: 320-326.

²⁹ Navarro Tomás, 1966: 153.

arcaizante del hexasílabo³⁰, son fenómenos registrados históricamente: tanto uno como otro ofrecen ese lirismo nuevo, apto para el decir de las cosas de amor, que en el siglo XVI se atribuyó precisamente a la redondilla, una suerte de nueva música insita en el mismo discursar textual³¹. La atención discursiva, frente a lo musical primitivo, por un lado, y a la canción paralelística, por otro, dará pie a la glosa, aquí sólo embrionariamente representada. Así, concebiremos que las transformaciones de la matriz convencional³² rítmico sintáctica acarrearán un villancico cuya mudanza-vuelta aparece como glosa de un verso de la cabeza (estribillo, villancico en sentido estricto). La especificación de la linealidad fijada en el texto, respecto a la matriz, podría establecerse como sigue:

ESTRIBILLO (cabeza)	MUDANZA	(vuelta + estribillo) CODA	
aba	cddc	a'	ba
	GLOSA		estribillo-coda

1.2. Esta transformación optativa macroestructural, que desencadena la operativa microestructural, nos invita a observar desde un principio la íntima relación entre proceso y equivalencia, patente en el texto. Con todo, la relación entre transformaciones macro y micro no está prescrita; de ahí que, para acceder al estudio microestructural, convenga adoptar una pauta del texto que al sancionar, llenándolas, algunas posibilidades anunciadas por la transformación de la matriz, permita al mismo tiempo contemplar la proyección simultánea, concéntrica, de los dos órdenes, en el mismo camino de búsqueda de la cotextualidad. Esa pauta se confirmaría como étimo³³ estructurante, episoteme descodificador, huella generosa —por tanto— de la clausura que proyecta y acaba el poema.

³⁰ Baher, 1970: 93-96.

³¹ Clarke, 1941: 489-493; Baher, 1970: 239.

³² Levin, 1979, esp.: 65.

³³ Spitzer, 1968: 31-34; Curtius, 1955: 692. Sobre la posibilidad de reproducción del pensamiento original tras el étimo, Foucault, 1966: 383.

2. Acceso metodológico

2.1. La brevedad del texto, la explicitud en él de la repetición como mecanismo configurador, ofrece sin duda posibilidades extrañas a otras poéticas para seleccionar signos en los que equivalencia y proceso se marquen solidariamente. Efectivamente, la repetición parcial del estribillo de cabeza nos permite observar en la equivalencia del doblete léxico

miréis : mirés

diferencias que pueden remitir al proceso textual, haciendo de dicho doblete un hipotético étimo de la producción microestructurante. La elección del mismo está en función, naturalmente, de la sensibilidad analógica del lector, imprescindible para establecer cualquier relación semiótica activa con el texto, y de la competencia lingüística que reconoce la semántica de las clases gramaticales (relación y formulación) que cada término selecciona; sensibilidad y competencia llevan a sospechar que bajo la anfibología se esconde un gesto modelizador de buena parte de las resonancias del poemita. A través del étimo, el texto invita al lector a indagar, en su seno, todo un universo textual, o, si se quiere, el Texto del Mundo ³⁴, esa gramática profunda que es común a ambos ³⁵; así, lo que en el doblete dado se presenta en principio como un cambio de tratamiento personal, adquiere una sintomatología literaria específica al tener en cuenta tanto el carácter tópico-tradicional del texto (relación texto-textos) y la no casualidad del lenguaje literario ³⁶ (relación lector-textos), de manera que lo que podría ser en la lengua base una duda, se convierte en modelización, en verdad intencional. El acceso al texto requiere como ejercicio previo esa lectura consistente en dejar hablar al Mundo Textual del poema.

2.2. Pero no es sólo, accidentalmente, la brevedad del texto lo que nos lleva a escoger dicho doblete léxico como posible étimo. Es que, en cualquier caso, «el léxico es el componente fundamental de la competencia textual, punto de partida de las operaciones subsiguientes» ³⁷.

³⁴ Ninc, 1979, esp.: 139, como procedimiento que la estética simbolista explota explícitamente.

³⁵ Levin, 1979, esp.: 81-82.

³⁶ Vogelín, 1974, esp.: 65-83; Hendriks, 1976, esp.: 26.

³⁷ Ramón Trives, 1979: 181; Levin, 1979, esp.: 32: «el análisis del poema habrá de revelar un 'lexicon' (...) Esto es algo que la gramática de la poesía habrá de exponer claramente».

La palabra, elemento de competencia universal, es efectivamente el signo básico de la textualidad: intuición de la estilística, en ella convergen todos los niveles semánticos haciéndola portadora de las distintas equivalencias, umbral de las operaciones connotativas y, en primer lugar, de la semantización de su propio ritmo ³⁸.

3. Semasiología del étimo

3.0. La diferencia más ostensible del doblete adoptado como étimo de nuestra investigación textual, marcada sobre el fondo de la equivalencia léxica, es la correspondiente a las desinencias y características respectivas.

3.1. De los formantes de las lexías verbales, las características, y muy especialmente el modo, impone la consideración fraseológica/sintagmática de sus morfos. Del estribillo a la coda, donde se insertan los elementos del doblete, la diferencia es patente:

ESTRIBILLO	CODA
Orden real-actual (mandato)	Orden irreal-hipotético (deseo)
0,	
— , Ø	+

a partir de «veis» (indicativo, —), «no me miréis» (imperativo, Ø) ³⁹, y «quiero que...» (rección subjuntiva, +). Sin embargo, el último verso admite tanto una lectura dentro del dominio de la rección subjuntiva de la coda, como fuera de ella —en cuyo caso sería imperativo, Ø—. Restringiendo el proceso modal a los elementos del doblete, e incluyendo entre ambos el verso de vuelta como catalizador de dicho proceso, la correlación modal es:

ESTRIBILLO («miréis» Ø	VUELTA («mostrés» +	ESTR-CODA («mirés» + / Ø
------------------------------	---------------------------	--------------------------------

³⁸ Para una visión de la palabra en la sicosistemática, Launay, 1975. Desde el punto de vista rítmico, Macrí, 1969: 70 y ss.

³⁹ Alarcos, 1973: 56-70.

3.2. A la anfibología modal del estribillo de la coda va a corresponder la del tratamiento personal marcado en las desinencias («-éis»/«-és»), rasgo obviamente significativo pues expone la relación enunciativa del cantor con la dama, relación que se transforma en el mismo decurso textual. En efecto, durante el siglo XVI, junto a la selección culta/popular de los plurales de cortesía en -éis/-és, antes oscilantes, se produce la rehabilitación de la forma popular por motivos tanto culturales como gramaticales; entre los últimos, se trata especialmente de la metatonía del imperativo singular («mira»: «mirá»; «no mires»: «no mirés») por analogía con la acentuación del plural. Así, junto a la selección del plural en el primer término del doblete, por razones de cortesía, el segundo término puede ser entendido tanto como selector de tratamiento (plural) popular, como de singular familiar, esto es, sin tratamiento de cortesía⁴⁰. Dicho de otra forma, el tratamiento culto/popular se neutraliza bajo la expresión del singular. Siguiendo el esquema anterior:

ESTRIBILLO	VUELTA	ESTR-CODA	
∅	+	+ / ∅	modo
Cult.	Pop.	—:sing(C/P)	tratamiento

3.3. Tanto la rección modal como el tratamiento implican una consideración discursiva de lo gramatical, intratextual/extratextual. A la solidaridad de su proceso, vamos a confrontar ahora el funcionamiento de la conjugación objetiva⁴¹ de las lexías verbales de étimo y mudanza-vuelta, sobre las que esquematizamos dicho proceso. La oportunidad de esta nueva aplicación no viene dictada sólo por un afán de exhaustividad: con ella, lo discursivo se proyecta en cotextualidades superiores a lo lexical y sintagmático, organizando el juego actancial de todo el texto, gracias, de nuevo, a la brevedad (pero aún más a la coherencia) del mensaje, elaborado a partir de un mismo protoactante y de una actorización isosémica (A₁, A₂, A₃) en continuidad deíctica. Su expresión, en los tres momentos indicados, es: «me mirés» (estribillo), « a mí...os mostrés» (mudanza-vuelta), y «(a mí...) me mirés» (estribillo-coda). La referencia del cantor a sí mismo toma, sin embargo, dos formas, en relación con el motivo señalado de la 'revela-

⁴⁰ Lapesa, 1968: 190, 252, 357.

⁴¹ Heger, 1974, esp.: 87-106.

ción de amores', 'secreto de amores', etc.: la mudanza revela una dimensión del cantor («a mí que soy vuestro... más que no demuestro») no conocida en las primeras referencias, una suerte de «yo+» enunciado más amplio que el «yo» enunciador. Con este doble juego de la deixis personal subjetiva, y teniendo en cuenta la posible aplicación del «yo» secreto sobre la lexía final (que por la misma razón ya no sería pleonástica: «a mí ... me mirés»), los esquemas actoriales serían:

ESTRIBILLO

A₁ = tú

A₂ = yo

A₃ = ∅

MUDANZA-V.V.

A₁ = tú

A₂ = tú

A₃ = yo+

ESTR-CODA

A₁ = tú

A₂ = yo

A₃ = ∅ / yo+

3.3.1. La lectura de la lexía final, conjugada con A₃ = yo+, requiere cierta explicación. Las posibilidades de la conjugación objetiva están en relación con la semasia verbal, de modo que, como se sabe, la posibilidad de un MIRAR cuyos A₂ y A₃ sean léxicamente correferenciales, no está prescrita: «mirar x a x», o «mirármeme», pasan por conjugaciones aberrantes. Sin embargo, si A₂ está contenido en A₃ (semántica o pragmáticamente), la conjugación es perfecta («mirarle su herida»). Exactamente eso es lo que ocurriría en la lectura de «no me mirés» con A₃ = yo+: el amante cantor es más de lo que demuestra (mudanza); la lectura sería la de un «mirar en lo que soy lo que parezco» (o viceversa), lo que nos sitúa en un ámbito de dinámica de clases.

3.3.2. La anfibología de A₃ en la lexía final del doblete viene a insistir en los procesos que habíamos anotado para modo y tratamiento. Sin embargo, si hemos de ser exhaustivos, debemos reconocer que en el proceso de las actorizaciones surge un feónemeno nuevo, distinto a la mera equivalencia de los A₁ y a la equivalencia-proceso de los A₃: la presencia errática de «tú» en el momento catalítico de la mudanza-vuelta, sin recolección posterior en la coda. La exclusión parece en este caso sancionada por la semasia verbal del proceso discursivo, no por las lexías (que lo aceptarían: «mírate en mí»). Para exponer esa sanción, observemos el proceso semasiológico que lo desencadena, antes de la ruptura actancial señalada con la fuga del «tú» en la coda: el proceso formado por la serie del VER, MIRAR, MOSTRARSE. Intuitivamente se percibe una creciente activación del objeto de la acción visual (A₂), activación que se textualiza mediante lexicalización-topicalización sucesivas:

	obj. lex ^o	
-	+	
veis	me miréis	
	obj. topc ^o	
-	+	
me miréis	a mí...os mostrés	

hasta llegar a una suerte de reciprocidad, o simetría: «mostraros, que yo os vea pues vos ya me veis a mí, pues yo ya me he mostrado». Es esta simetría la que se excluye al final. En efecto, si comparamos las dos disyunciones de estribillo y coda:

miratme sin saña / no me miréis
os mostrés alegre sin saña / no me mirés

la desproporción es evidente: su ajuste obligaría a entender el último MIRAR en sentido figurado, como un MOSTRARSE negativo («o no os mostrés»), lo que, como sucede siempre que se subroga la literalidad, no sólo altera sustancialmente la significación, sino que, en la misma medida en que la automatiza, la destruye. Más que ante un sentido figurado, parece que nos encontramos ante una auténtica figura del contenido ⁴², vacío onomasiológico que el poemita cubre como déloma.

4. Onomasiología del étimo

4.0. Para abordar la lexicalización final del texto conviene, pues, adoptar una perspectiva onomasiológica que ensaye una representación de las proyecciones semánticas en el texto, proporcionando reglas y variables capaces de resolver la ambigüedad referencial, propia de lo poético ⁴³, en una hipotética modelización del contenido literal. Consideraremos como campo de las representaciones proyectadas en el texto, el de las ACCIONES VISUALES: campo suficientemente amplio para incluir las especificaciones semánticas de las lexías verbales que estamos procesando.

4.1. La acción visual significada en el poema puede ser definida tomando las siguientes variables: un actante sujeto A₁, un actante ob-

⁴² Una explicación sencilla y rigurosa de la 'figura' en la concepción hjelmsleviana, Bierwisch, 1971, esp.: 33-35.

⁴³ Barthes, 1972, esp.: 51-58; Jakobson puso la ambigüedad en estrecho contacto con la función poética, en Jakobson, 1974, esp.: 160-161.

jeto A_2 , el interés de A_1 y el interés de A_2 . Estos intereses consisten en formas de modificación de los actantes, es decir, en procesos transformativos⁴⁴. Una acción visual V podrá presentarse como transformativa o no de cada actante: de A_1 (T/\bar{T}), y de A_2 (O/\bar{O}); lo que nos permite ya distinguir cuatro onomas potenciales:

(T,O) = «...influyente en el modo/estado de A_1 y de A_2 »

(\bar{T},O) = «...influyente en el modo/estado de A_2 , independientemente del de A_1 »

(T,\bar{O}) = «...influyente en el modo/estado de A_1 , independientemente del de A_2 »

(\bar{T},\bar{O}) = «...independiente del modo/estado de A_1 y de A_2 ».

Y concibiendo el interés modificador como cambio o permanencia, distinguiremos otras dos posibilidades onomasiológicas para cada transformación:

$T+/O+$ = «en el sentido de cambio del m/e del sujeto/objeto (A_1/A_2)»

$T-/O-$ = «en el sentido de conservación del m/e del sujeto/objeto (A_1/A_2)»

Desde luego, podríamos escoger más variables, por ejemplo transformaciones por desarrollo del mismo campo o por modificación de campo (de lo visual a lo intelectual, etc.), pero con las adoptadas parece en principio suficiente. En cualquier caso, el tipo de variables es, sin duda, característico del poema, tanto macroestructural como microestructuralmente.

La asignación al léxico del poema de su fórmula onomasiológica deberá tener en cuenta además que: 1.º toda realización es sólo una aplicación, entre las posibles, de On en L (On : conjunto onomasiológico; L : conjunto léxico), por lo que siempre serán posibles la polisemia/homonimia, etc., dentro de la dinámica textual realizada⁴⁵; 2.º la asignación de un elemento-fórmula de On a un elemento-léxico de L , es decir, cada uno de los pares (l, o), debe estar sancionado por el habla y/o taxemas de experiencia y/o semiótica de la cultura. Con estas

⁴⁴ Sánchez Ruipérez, 1967: 89-96. Ver una valoración de su concepto de proceso transformador en Heger, esp. 1974: 57, nota 8.

⁴⁵ La sinonimia, onomasiológicamente absurda, es semasiológicamente controvertible, Ramón Trives, 1979: 76, nota 162; Trujillo, 1976: 175 y ss.

observaciones, el cuadro más simple y ceñido al texto sería el siguiente:

		\bar{T}	T	
			T+	T-
\bar{O}		ver	(admirar)	(observar)
O	O+	mirar-1	M I R A R	mostrarse (a quien no lo espera)
	O-	mirar-2		vigilar (a quien lo sabe)

La aplicación más inmediata al léxico del texto nos la ofrece la homonimia/polisemia del grupo (\bar{T} , O), MIRAR (definido por la independencia del modo/estado del sujeto), que se realiza como cambio (mirar-1) y conservación (mirar-2) del modo-estado del objeto, es decir, del cantor objeto de las miradas de la dama. La correlación con los respectivos T+ nos puede ayudar a medir su diferencia: mirar-1/ mostrarse \equiv mirar-2/vigilar. La lexía «mirar» encierra, pues, un epise-mema. Este hecho está en relación con la ocultación del estado habitual de los dos actantes, última referencia de las transformaciones; la parcialidad de esta ocultación desencadena el texto: el penado amoroso de cuya discreción sólo se escapa la pena que ella ve, pequeña muestra de lo que padece; y saña de la amada, que igualmente borra la frontera entre hábito y condición.

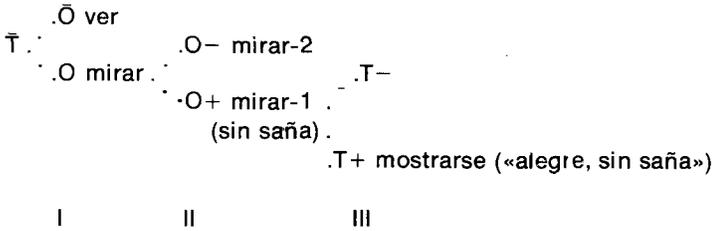
4.2. La aplicación del cuadro a las disyunciones de estribillo y coda es la siguiente:

a) estribillo (\bar{T} , no O-), es decir, (\bar{T} , O+), «o» (\bar{T} , no O), es decir (\bar{T} , \bar{O}); disyunción: «(\bar{T} , O+) o (\bar{T} , \bar{O})».

b) coda (T+, no O-), es decir, (T+, O+), «o» (\bar{T} , no O), es decir, (\bar{T} , \bar{O}); disyunción: «(T+, O+) o (\bar{T} , \bar{O})».

Las disyuntivas presentan, por tanto, modificaciones distintas: de un sólo actante en el estribillo de cabeza (O+/ \bar{O}); de los dos en la coda

(T+/T̄, O+/Ō). Las disyuntivas cubren por tanto distancias distintas, como se puede contemplar en el árbol semasiológico, una vez desdoblados los dos valores de MIRAR formulados onomasiológicamente, y dando a la «saña» de la amada, ínsito en su mirar, el valor O- (hábito, condición):



Así, la disyuntiva del estribillo enfrenta las órdenes I y II, mientras que la coda lo hace con los I y III (deshaciendo el hábito). El exceso que clausura el poema significa, precisamente, la opción por aquella fuga del «tú» que percibimos anteriormente; fuga de la reflexividad en que ese «tú» se actorizaba («os mostrés», en rección con «quiero que»), a expensas de la petición final: si yo he confesado ser «yo+», tú ya no puedes mostrarte según tu hábito, mirándome con saña, sino alegre. La fuga de A₂ como «tu», del objeto amoroso, no es sino la denuncia, como su presencia fue el anuncio, del exceso cometido al revelar el secreto de amores, el exponer el cantor como un yo oculto, «yo+». La distancia recorrida en la disyunción final es precisamente la vuelta al «yo» (A₂), desde la revelación efectuada.

4.3. El papel de la mudanza, y no sólo de la vuelta, para comprender la catalización de las alternativas, resulta decisivo. La reflexión sobre el doblete étimo, el par «miréis»/«mirés», nos ha conducido al centro del poemita, donde se gesta la tensión que indicábamos con las anfibologías del cierre: modo, tratamiento, actorización, y disyunción. Las zonas señaladas en la matriz convencional de la linealidad fijada representan, por tanto, una auténtica proyección del orden macroestructural en la microestructura textual, proyección verdaderamente creadora de textualidad. Se podría decir que el poemita crea su código, y que éste no es sino la generación transformadora del código macroestructural.

5. Dinámica de clases

5.0. El papel de la mudanza puede resumirse diciendo que abre un nuevo campo, en relación con la revelación del «yo+», cual es el de DEMOSTRAR/MOSTRAR, que al mismo tiempo que equilibra el campo visual (en contigüidad), lo reactiva (pues simultáneamente incorpora a dicho campo una nueva acción visual, la de MOSTRARSE). La equivalencia de las acciones

miratme
no me miréis
no demuestro
mostraros

será a un tiempo rubricada y tachada por el cierre: «no me mirés».

5.1. Efectivamente, el campo de lo manifestativo (demostrar/mostrar), en su intersección con el de las acciones visuales, somete a los distintos semas de este último a una dinámica de clases⁴⁶, en la clase del/SER-PARECER/, donde coocurren unidades de ambos campos:

ESTRIBILLO	MUDANZA	CODA
Campo 1Clase
	Campo 2	

Sin ese ULTIMO MIRAR la dinamización de los campos no se hubiera consumado, tras su cruce en el MOSTRAR, como architaxema. El exceso del cierre no consiste sólo en la distancia restrictiva de todo mirar, sino en la negación igualmente definitiva de toda manifestación. La dinámica de campos y de clases se representa, además, por las posiciones equivalentes en la apertura de cada zona de la matriz: «veis» / «mostrés».

5.2. La posición central de la mudanza en la producción textual se manifiesta de manera privilegiada por la densidad de acoplamientos⁴⁷ que encierra, y cuyo interés no es sólo el de la coherencia que otorgan al texto, sino el de la dinamización de lo equivalente en busca del

⁴⁶ Ramón Trives, 1979: 210-211.

⁴⁷ Sobre la recursividad del acoplamiento, Levin, esp. 1979: 55, 69.

movimiento predicativo que lo clausure (y que teleológicamente justifica, más allá del ornato, la oportunidad de tales equivalencias textualizadas). Esa predicación implícita puede observarse en las parejas «pena»/«penado», «amor»/«amador», en una suerte de paralelismo parasintagmático. Las equivalencias de la mudanza se presentan, en efecto, como dotadas de un poder expansivo, a partir del paralelismo central, lleno de semasia predicativa:

.continoamador .
 :
 :penadod'amor :

donde se verifica el tránsito del adjetivo puro, eventual, «contino», al sustantivo de acción «amor», a través de la semantización predicativa biactancial de los participios activo y pasivo «amador» y «penado». Este último se acopla, por su posición y su semasia, con el nombre anterior «pena», y el posterior, «alegre», reproduciendo el movimiento categorial. El conjunto de acoplamientos indicados forma el siguiente cuadro:

ver	/	ser	::	pena	penado .	
					
				amor	amador .	:
						:
				mostrarse	alegre

Con algo de temor a pecar de grandilocuentes, se diría que el SER, a través del motivo constante, el amor, el continuo amor, expone, saca a la luz, su estado actancial «penado d'amor», y lo dispara hacia un PARECER QUE LO SEA en la dama, en la vuelta y estribillo-coda, siempre entre la tensión de lo oculto y excesivo del ser propio y lo ignorado pero mostrado con saña del ser vuestro: «no miréis al que veis, sino al que no veis, al que soy; muéstrate al que te ama más de lo que demuestras, ya que no lo haces con el que manifiesta ese amor con discreta pena...».

Las equivalencias centradas y expandidas desde el dístico nuclear de la mudanza abarcan, sin embargo, como es natural, todos los niveles del signo lingüístico que la textualización literaria explota, otorgando tanto coherencia como dinamismo.

6. Morfología

Morfológicamente, se encuentran las siguientes relaciones:

ESTR.		MUDANZA		CODA	
mi	soy	contino	amador/amor	alegre/sin saña	os
me	no	penado			no
1	5	2	3	4	5

Estas relaciones nos indican un desarrollo actancial-predicacional de distinta amplitud, desde lo nominal/pronominal en 1, o lo nominal-verbal en 2, hasta las relaciones 5, en las que segmentos semantizados actancialmente se asocian posicional-rítmicamente con marcas de modalidad en el primer caso y con la misma marca del déloma final, en el segundo. Pero las relaciones morfológicas no se agotan aquí: por un lado, asegurando el dinamismo inmediato, se podrían observar fenómenos de engarce o leixapren; por otro, de zona o zona de la matriz, se pueden formular relaciones actanciales que, no por fallar precisamente en la coda, dejan de ser significativos, al contrario. Tal es el caso de la pérdida de mención posesiva, muy en relación con el juego de revelación/ocultación ya indicado, que la serie siguiente muestra: «mi pena» (ESTR.) — «(yo) vuestro» (MUDANZA) — \emptyset (CODA), muy en relación con la imposible inclusión recíproca de los actantes (fuga del «tú» como objeto o A₂). Así, este vacío no es sino un resultado más del «legisigno» perseguido en la sucesión de inclusiones, y que se reescribe en el predicativo final «alegre», novedad sintáctica de la coda.

7. Morfonología

Morfofonológicamente, la relación más patente es la que configura el «macho e fembra» de la rima, distribuyendo el poemita en las tres zonas de la matriz, marcadas por la rima: -éis, -aña, -éis / -uestro, -or, or, -uestro / -és, -aña, -és. El papel de «bisagra» del distico se observa, una vez más, en la conversión de la rima aguda como factor inexistente en el estribillo de cabeza, y dominante en la coda. Entre estos segmentos fónicos, auténticos «morfonos» equivalentes⁴⁸, se producen tam-

⁴⁸ Rodríguez Adrados, 1969: 153.

bién relaciones de convergencia y expansión similares a las señaladas:

e i s
 e s
 v u e s t r o
 or or

Con todo, la dinámica de los fonos se contempla mejor sin someterse a las discontinuidades de los morfos.

8. Fonología

8.0. Efectivamente, el significado estructural de las unidades fonológicas está en función de su capacidad combinatoria, y análogamente, su aporte a la textualización, más allá de los estrictos límites morfológicos, o morfofonológicos.

8.1. La equivalencia de los silabemas vocálicos de las rimas no podría, en efecto, ofrecer sentido alguno, más allá de su circularidad, sin la observación del cotexto fonológico que muestre sobre qué se produce la equivalencia, qué diferencias viene a neutralizar y cuáles a reactivar. A partir de estos sentidos el componente fonológico colabora de hecho en la textualización del poema. Pues bien, el conjunto de los silabemas tónicos forma el siguiente cuadro

	ESTRIB.	MUDANZA	CODA
(ué)	é. éi	í ó ué	ié é
	á á	í ó	é á
	ó éi	á ó	ó é
		á ó ué	

En relación con los procesos observados a partir del étimo léxico, destaca inmediatamente la aparición del silabema é en la coda, con el único precedente del correspondiente a la «pena» inaugural. Este silabema por una parte deshace el equilibrio alterno/encadenado de los silabemas de estribillo y mudanza, respectivamente, para producir una alternancia continua: é^é, que reproduce el proceso de equivalencia-ruptura/cierre:

ié é	é á	é
é	ó	é

La coda muestra asimismo el silabema ié, único en el texto, correspondiente a lo que va a descender la mayoría de anfibologías: «quiero que». Su novedad es relativa, si lo relacionamos con los otros diptongos abiertos en é, correspondiente al silabema ué que, como ocurría con el otro silabema de presencia novedosa en la coda, por un lado inaugura el poema, y por otro tiene una presencia en las posiciones extremas de la mudanza; su diferencia parcial con ellos viene a dinamizar, sin embargo, el mero acoplamiento posicional. La relación sémica y fémica de

(a) vuestro	quiero	mostrés
(b) demuestro	(a)	(b)

proyectando en contigüidad similitudes previas, y al mismo tiempo transformándolas, es similar: /mostrar/ reunía los dos campos proyectándolos en el ULTIMO MIRAR ; el silabema é que le corresponde sigue el mismo destino. Como muestra, en fin, de la solidaridad de los procesos observables en los distintos niveles, a partir de la reflexión sobre el étimo adoptado, anotemos dos fenómenos paralelos a la que llamábamos FUGA DEL «TU» y a las anfibologías resueltas en déloma. Simplificando la confrontación de silabemas tónicos en base a los rasgos distintivos intrínsecos⁴⁹, abierto/cerrado (o n.º 3) y agudo/grave (o n.º 4), de las vocales, resulta inmediatamente notoria la no operatividad del rasgo 3 en estribillo y coda, frente a su presencia recurrente, tanto entre silabemas tónicos contiguos en el verso, como acoplados posicionalmente de forma vertical, en la mudanza. Cabría decir que la mudanza provoca la apertura/cierre del proceso textual, en base a la operatividad de dicho rasgo, mientras que las otras dos zonas muestran una semejante tendencia hacia lo grave (homóloga a las lexías verbales del doblete), sólo conjurada, precisamente, por la última relación de contigüidad entre los silabemas ó/éi y ó/é. Sin embargo, la conversión de los diptongos decrecientes éi en el creciente de la coda, ié, a través de los igualmente crecientes ué, de la mudanza, representa una reactivación del rasgo 3.º, apertura, crecimiento de la mudanza hacia el cierre, hacia la gravedad final.

8.2. Aunque el tratamiento de los silabemas tónicos está en íntima relación con el componente rítmico del poema, me referiré breve-

⁴⁹ Alarcos, 1971: 85-87.

mente a lo más relevante de la organización del resto de fonemas. Junto al arranque equivalente de las tres zonas de la matriz, con oclusivas generalizadas, el texto presenta un proceso de conversión del orden bilabial (/p:b/) del estribillo en orden palatal (/f:g/) de la coda, a través del orden dental (/t:d/) de la mudanza. Por otra parte, y como sucedía con los silabemas tónicos, la mudanza explota el rasgo 3.º, mientras que estribillo y coda exhiben un orden generalizado grave, 4+, sólo conjurado en los extremos de la mudanza y en el desenlace de estribillo y coda, aquí de manera fortísima («sin saña»). Como era de esperar, el cierre fonológico corresponde a «alegre», pues a partir de ahí la única diferencia es el silabema é, respecto al estribillo. Efectivamente, allí se anuncia el giro fonológico final hacia el rasgo 4-, al mismo tiempo que se recorren las oposiciones entre lo interrumpido/continuo y lo vocal/no vocal (/g/ /r/), completando el haz de oposiciones recorrido por el texto.

9. Rítmica sintagmática

9.0. El componente rítmico es, como se sabe, uno de los aspectos cardinales, definatorios, de la producción textual poética. Sin embargo, y aun restringiéndonos a la naturaleza acentual intensiva, espiratoria, del ritmo castellano, no debemos abordar este componente de forma estanca, según una rítmica pura (mucho menos dado el papel de lo discursivo en la renovación de la lírica tradicional del siglo XVI), sino en relación con aquellos otros aspectos que lo acompañan necesariamente, desde los silabemas hasta la organización sintáctica: esto significa que el ritmo ha de ser interpretado, lo que siempre supone un enriquecimiento de la significación textual. En relación estrecha con esta misma actitud, deberemos abordar (y/o escoger) los criterios prosódicos/sintagmáticos⁵⁰ que reparten la interpretación rítmica en dos modelos, según se asocie el pie o cláusula rítmicos con segmentos variables y asemánticos, o con unidades relativamente autónomas y significativas, o con órdenes macroestructurales/microestructurales, respectivamente. Dada la opción de nuestro análisis por la operatividad microestructural, abordaremos esencialmente la rítmica sintagmática, para asociarla posteriormente con órdenes y componentes distintos, en base a la relación de los distintos factores productivos de la textualidad.

⁵⁰ Macrí, 1969: 63.

9.1. Transcribiré, para una mejor confrontación, el modelo supuesto de rítmica pura, el de rítmica sintagmática, y por último la variante que, como se verá, lejos de invalidar la base trocaica general del ritmo castellano, la restituye:

PURA	SINTAGMATICA	VARIANTE
trocaico	trocaico	peónico-trocaica
dactílico	trocaico-anfibraco	dianfibraca
dactílico	trocaico-anfibraco	yámbico-peónica
dactílico	trocaico-anfibraco	yámbico-peónica
dactílico	trocaico-anfibraco	dianfibraca
dactílico	trocaico-anfibraco	dianfibraca
trocaico	trocaico	trocaico-peónica
trocaico	trocaico	trocaico-peónica
dactílico	trocaico-anfibraco	dianfibraca
dactílico	trocaico-anfibraco	yámbico-peónica

cuyas representaciones son («x» y «x/» representan, respectivamente, la doble posibilidad de sílaba tónica/átona, «ó»/«o», y la triple, «ó»-«o»/∅, donde ∅ indica inexistencia de sílaba propia):

PURA	SINTAGMATICA	VARIANTE
o ó o ó	x/o xo óo	ooóoo óo
o ó oo óo	o óo ooóo	ooó ooóo
o ó oo ó	o óo ooóo	ooó ooóo
o ó oo óo	o óo ooóo	ooó ooóo
o ó oo ó	o óo ooóo	ooó ooóo
oo oo óo	x/ o xo óo	ooó ooóo
oo oo ó	x/ o xo óo	ooó ooóo
o ó oo oo	o óo ooóo	ooó ooóo
o ó oo ó	o óo ooóo	ooó ooóo

y completando la variante sintagmática con el léxico:

pues mi PE_{na} / VEIS-
miRAT_{me} / sinSA_{ña}
o NO / me miREIS-

a MI / que soy VUEStro
conTIno / a)maDOR-
peNAdo / d'aMOR-
MAS que / no deMUEStro

QUIEro / qu'os mosTRES-
aLEgre / sin SA_{ña}
o NO / me miRES-

9.2. Además, naturalmente, de la repetición tanto léxica como rítmica del doblete del étimo, observemos inicialmente cómo relaciones léxicas señaladas anteriormente como decisivas para el desenvolvimiento del texto, vienen igualmente marcadas por equivalencias posicionales rítmicas (contino/penado, no demuestro/qu'os mostrés, etc.). La continuidad del texto viene garantizada, rítmicamente, por el engarce rítmico entre los umbrales de cada zona, con ritmos que además son exclusivos de dichas posiciones (con lo que el ritmo viene a flexibilizar, no a rotular impávidamente, la producción textual):

o NO / me miREIS-
a MI / que soy VUEStro

MAS que / no deMUEStro
QUIEro / qu'os mosTRES-

Este fenómeno, sin embargo, no quiebra la unidad relativa de cada zona, ejemplar, como con otros componentes, en el dístico central de la mudanza. Un hecho y otro permiten formular el proceso general como el que va desde el peónico-trocaico inicial al trocaico-peónico correspondiente a la coda:

pues mi PE_{na} / VEIS- (...) QUIEro / qu'os mosTRES-

inversión del ritmo que la mudanza reproduce en sus extremos, insistiendo en su centralidad de equivalencias (y reactivador del cierre):

a MI / que soy VUEStro (...) MAS que / no deMUEStro

(excepción hecha del primer yámbico). En el primer verso de la coda, por consiguiente, se consuma la inversión rítmica como equivalencia (con el verso anterior), ley de tránsito (paso de una zona a otra con el mismo ritmo), y al mismo tiempo como proceso (inversión del primer verso del poema, con el que es posicionalmente equivalente). Equivalencia y proceso son dimensiones solidarias aquí, como en el resto de los componentes. En ellos, especialmente, fuimos anotando aspectos coincidentes en la función de clausura textual. Veamos si el componente rítmico colabora, y cómo, en dicha clausura. Pues bien, observando el esquema de la variante sintagmática lexicalizada, se advierte que, frente a la inversión —como distancia— entre el primer verso de estribillo y de coda, el verso final de ésta, verso de cierre, encuentra una equivalencia que el poema no había consumado donde acaso sería esperable, en el estribillo; me refiero a la identidad peónica de las segundas cláusulas rítmicas:

qu'os mostRES- :: me miRES-

a la que vendría a sumarse, como hemos indicado, la del final de la mudanza, en equivalencia posicional:

no deMUEStro :: qu'os mostRES- :: me miRES-

A expensas del carácter trocaico de la cláusula correspondiente del primer verso del estribillo, VEIS-, la coda viene así, rubricando la dinámica clasemática que configura el exceso de la clausura, a anudar aquella posibilidad pendiente.

9.3. Para acabar con la reflexión sobre el carácter de clausura rítmica del estribillo-coda, voy a abordar una interpretación (variante) de la rítmica sintagmática del cierre que, dentro de la necesaria prudencia de toda interpretación alternativa, puede ofrecer una vía más estrecha para la solidaridad ya observada entre el proceso léxico y el rítmico. Con ello concluimos también este estudio.

Integrando en la descripción rítmica sintagmática el probable énfasis acentual del desencadenador lógico «pues», que haría del primer verso del poemita un trocaico puro (PUES mi / PEñA / VEIS-), reforzado por el también probable hiato del tratamiento (ve-is, mire-is) acorde con su etimología más próxima, y teniendo en cuenta el carácter anfibraco puro del segundo verso, se puede plantear una modificación sintagmática del esquema rítmico general del estribillo que afectaría igualmente a su tercer verso, resultando mucho más regular:

PUES MI/ PE_na / VE_is
miRATme / sin SAña
o NO me / miRE_is

Esta regularización tiene un correlato sintáctico nada despreciable, que refuerza su posibilidad: todas las primeras cláusulas incluyen la mención, en forma actancial complementaria, del cantor, mientras que las segundas expresan la predicación en relación a su actor principal, la dama. Esta distribución se mantendría en el primer verso de la mudanza, que admitiría una lectura regular anfibraca: a MI que / soy VUEStro; lo mismo sería aplicable al dístico de la mudanza, tanto en cuanto al ritmo anfibracado como a la distribución cantor/acción (sin la forma pronominal personal constante hasta allí: «mi», «me», «me», «mi», respectivamente). El último verso de la mudanza reproduciría, si insistimos en ello, la equivalencia rítmica con el ritmo trocaico del primer verso, explicitando la relación de las acciones del campo-2: MAS que / NO de / MUEStro. La coda, sin embargo, parece inflexible a tales cambios, entre otras cosas porque no revelan ningún sentido que pueda avalarlos, como al resto, sintagmáticamente (QUIEro / qu'os mos TRES-). Su segundo verso, por lo demás, era ya regular (digamos, neutraliza las dos interpretaciones):

aLEgre / sinSAña

aunque curiosamente sustituye (frente a la fuga del TU actancial A₂), en su primera cláusula, la mención del cantor (que ya había sido desactorizado de su proceso pronominal), por la de la dama. Se trata, pues, del único verso donde ella ocupa, desde la perspectiva del deseo del amado, todo el movimiento predicacional. Por lo que respecta al verso final, cabría formular dos lecturas: o NO me / miRES-, o bien, o NO-/me miRES-. La primera es equivalente al estribillo, mateniendo el ritmo anfibracado, del que sólo se apartaría el primer verso de la mudanza. La segunda establece equivalencia con dicho verso, por su segunda cláusula peónica común, y una inversión en su segunda primera, yámbica, que sería correlativa, rítmicamente, a la inversión actancial del verso anterior, «alegre sin saña». Nos encontramos, así, con una nueva y última anfibología, relacionada con otras tantas: la FUGA DEL «TU» frente a su actorización como «alegre» (deseo), y el ULTIMO MIRAR, en una sola cláusula, como única entidad significativa, frente al «miréis» del estribillo: aquél expresa la aplicación del cantor a la acción revelada (yo+, deseo), y al mismo tiempo, anfibológicamente, su tachado

(Ø). Así la historia oculta-revelada en la mudanza se convierte en ley interna del discurrir, del texto.

Referencias bibliográficas

- Alarcos Llorach, A. (1971), *Fonología española*, Madrid, Gredos, 4.^a ed.
- Albaladejo Mayordomo, T. (1981), «Aspectos del análisis formal de textos», en *Revista Española de Lingüística*, 11, 1, pp. 117-160.
- Alonso, D. (1971), *Poesía española (Ensayo de métodos y límites estilísticos)*, Madrid, Gredos (reimpr.).
- Baher, R. (1970), *Manual de versificación española*, Madrid, Gredos.
- Barthes, R. (1961), «La Rochefoucauld: Réflexions ou Sentences et Maximes», ed. esp. 1973, *El grado cero de la escritura y nuevos ensayos críticos*, Buenos Aires, Siglo XXI, pp. 94-121.
- Bennet, J. R. (1976), «Beginning and Ending: A Bibliography», en *Style*, X, 2, pp. 184-188.
- Bierwisch, M. (1966), ed. esp. 1971, *El Estructuralismo*, Barcelona, Tusquets.
- Bullok, M. (1979), «The Enclosure of Consciousness: Theory of Representation in Literature», en *Modern Language Notes*, 5, 94, pp. 931-955.
- Coquet, J. C. (1972), «Poétique et linguistique», en Greimas (ed.), pp. 26-44.
- Curtius, E. R. (1955), *Literatura europea y Edad Media latina*, México, FCE.
- Derrida, J. (1967), ed. esp. 1971, *De la gramatología*, México, Siglo XXI.
- Dijk, T. A. van (1977), ed. esp. 1980, *Texto y contexto*, Madrid, Cátedra.
- (ed.) (1976), *Pragmatics of Language and Literature*, Amsterdam, North Holland.
- Elbers, M. J. P. (1983), «Hacia una delimitación empírica de la lírica popular», en *Literatura y folklore: problemas de intertextualidad* (Actas del 2º Symposium Intern. del Dep. de Español de la Univ. de Groningen), Salamanca, pp. 129-148.
- Fernández Montesinos, J. (1970), *Ensayos y estudios de literatura española*, Madrid, Revista de Occidente.
- Ferre da Ponte, P. A. (1983), «El romancero tradicional y la historiografía», en *Literatura y folklore: problemas de intertextualidad*, cit., pp. 129-148.
- Foucault, M. (1966), *Les mots et les choses*, París, Gallimard.

- Frenk Alatorre, M. (1971), *Entre folklore y literatura (Lírica hispánica antigua)*, México, El Colegio de México.
- García Berrio, A. (1978), «Lingüística del texto y texto lírico. La tradición textual como contexto», en *Revista Española de Lingüística*, 8, 1, pp. 19-75.
- (1979), «Lingüística, literaridad/poeticidad (Gramática, pragmática, texto)», en *1616. Revista de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, 2, pp. 125-170.
 - (1980), «Construcción textual en los sonetos de Lope de Vega. Tipología del macrocomponente sintáctico», en *Revista de Filología Española*, 60, pp. 23-157.
 - y Petöfi, J. (1978), *Lingüística del texto y crítica literaria*, Madrid, Comunicación.
 - y Albaladejo Mayordomo, T. (1983), «Estructura composicional. Macroestructuras», en *Estudios de Lingüística*, 1. *Anales de la Universitat de Alicante*, Alicante, pp. 127-180.
- Greimas, A. J. (1970), *Du Sens*, París, Seuil.
- (1976), *Exercices pratiques*, París, Seuil.
 - (ed.) (1972), *Essais de sémiotique poétique*, París, Larousse.
- Halliday, M., y Hasan, R. (1976), *Cohesion in English*, Londres, Longman.
- Heger, K. (1974), ed. esp., *Teoría semántica*, Madrid, Istmo-Alcalá.
- Hendricks, W. (1974), ed. esp. 1976, *Semiología del discurso literario*, Madrid, Cátedra.
- Hernández Vista, V. E. (1967), «Sobre la linealidad de la comunicación lingüística», en *Problemas y principios del estructuralismo lingüístico*, Madrid, CSIC, pp. 271-297.
- Jakobson, R. (1958), ed. esp. 1974, «La lingüística y la poética», en Sebeok, Th. (ed.), *Estilo del lenguaje*, Madrid, Cátedra, pp. 123-173.
- (1974), *Questions de Poétique*, París, Seuil.
 - (1980), ed. esp. 1981, *Lingüística, poética, tiempo. Conversaciones con Krystina Pomorska*, Barcelona, Crítica.
- Lapesa, R. (1967), *Historia de la lengua española*, Madrid, Escelicer, 7.ª ed.
- Launay, M. (1975), «Acerca de palabra y oración (Reflexiones sobre semántica generativa y gramática sistémica)», en *Prohemio*, VI, 2-3, 187-236.
- Lázaro Carreter, F. (1976), «The literal message», reimpr. en *Estudios de lingüística*, 1980, Barcelona, Crítica, pp. 149-171.
- (1978), «Literatura y folklore: los refranes», en *1616. Revista de*

- la Sociedad Española de Literatura General y Comparada, I, 139-145.
- Leech, G. (1976), «'This Bread I Break'. Language and Interpretation», en *A Review of English Literature*, 6, pp. 66-75.
- Levin, S. R. (1962), ed. esp. 1979, *Estructuras lingüísticas en la poesía*, Madrid, Cátedra.
- (1976), «Concerning what kind of speech act a poem is», en Dijk, T. A. van (ed.).
- (1978), «On Meaning and Truth in the Interpretation of Poetry», en *Poetics*, 7, pp. 338-350.
- Lotman, J. (1976), ed. esp. 1979, «El valor modelizante de los conceptos de 'fin' y 'principio'», en *Semiótica de la Cultura*, Madrid, Cátedra, pp. 199-204.
- (1977), «The dynamic Model of a Semiotic System», en *Semiótica*, 21, 3-4, pp. 193-210.
- Macrí, O. (1969), *Ensayo de métrica sintagmática*, Madrid, Gredos.
- Menéndez Pidal, M. (1957), *Poesía juglaresca y juglares*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 6.ª ed.
- Molho, M. (1977), *Semántica y poética*, Barcelona, Crítica.
- Navarro Tomás, T. (1966), *Métrica española*, Nueva York, Las Américas Co. Publishing.
- Ninc, Z. G. (1974), ed. esp. 1979, «El concepto de texto y la estética simbolista», en *Semiótica de la Cultura*, Madrid, Cátedra, pp. 137-144.
- Peirce, Ch. S. (1974 esp.), *La Ciencia de la Semiótica*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- Pottier, B. (1974), *Linguistique générale*, París, Klincksieck.
- Ramón Trives, E. (1979), *Aspectos de semántica lingüístico-textual*, Madrid, Istmo-Alcalá.
- Rastier, F. (1972), «Systématique des isotopies», en Greimas (ed.), cit., pp. 80-105.
- Recanati, F. (1979), *La transparence et l'énonciation. Pour introduire à la pragmatique*, París, Seuil.
- Rees, C. J. van (1983), «Advances in the empirical sociology of literature and the arts: the institutional approach», en *Poetics*, 12, 4-5, pp. 285-310.
- Ricoeur, P. (1977), ed. esp. 1981, *El discurso de la acción*, Madrid, Cátedra.
- Riffaterre, M. (1981), «Interpretation and Undecidability», en *New Literary History*, 1981, pp. 227-242.
- Rodríguez Adrados, F. (1969), *Lingüística estructural*, Madrid, Gredos.
- Sánchez Ruipérez, M. (1967), «Notas sobre la estructura del verbo es-

- pañol», en *Problemas y principios del estructuralismo en lingüística*, cit., pp. 89-96.
- Segre, C. (1974), ed. esp., *Las estructuras y el tiempo*, Barcelona, Planeta.
- Shapiro, M. (1980), «Poetry and Language 'Considered as Semiotic'», en *T. C. Peirce*, 16, 2, pp. 97-117.
- (1982), «Remarks on the nature of the autotelic sign», en Byrnes, H. (ed.), *Contemporary Perceptions of Language: Interdisciplinary Dimensions*, Washington, Georgetown Univ. Press, pp. 101-111.
- Spitzer, L. (1968), *Lingüística e historia literaria*, Madrid, Gredos, 2.^a ed.
- Suino, M. E. (1980), «Poetic Closure», en *Papers in Slavic Philology in Honor of James Fencee*, 1, pp. 271-275.
- Talens, J., y Company, J. M. (1979), «El espacio textual: tesis sobre la noción de texto», en López García, A. (ed.), *Cuadernos de Filología*, 1, Valencia, pp. 35-48.
- Tinianov, J. (1970 esp.), «Sobre la evolución literaria», en Todorov, Tz. (ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos Aires, Eudeba, pp. 89-101.
- Trubetzkoy, N. S. (1973 esp.), *Principios de Fonología*, Madrid, Cincel.
- Würzbach, N. (1983), «An approach to a context-oriented genre theory in application to the history of the ballad: traditional ballad-street ballad-literary ballad», en *Poetics*, 12, 1, pp. 35-70.